

ТВОРЧЕ ТА РАЦІОНАЛЬНЕ У ВОКАЛЬНІЙ ПІДГОТОВЦІ СПЕЦІАЛІСТІВ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ПРОФІЛЮ

У науковій сфері з проблем вокального виховання та виконавської культури, як у галузі мистецтвознавства, так і вокальній педагогіці, питання ефективного методичного забезпечення підготовки вокалістів є чи не найуразливішим місцем, оскільки розв'язання його триває вже протягом багатьох століть. Накопичений чималий досвід теоретичних і практичних знань та умінь у вокальному мистецтві ставить щораз вищі вимоги до професійної підготовки спеціалістів-вокалістів. Характерною рисою сучасних досліджень є передусім комплексний підхід до вирішення проблеми спільними зусиллями суміжних наук – фоніатрії, біофізики, морфології, психології, фізіології і, зрештою, педагогіки. Це зумовлене самою специфікою співацького процесу як “живого” музичного інструмента, який діє, розвивається, дає естетичну насолоду, активізує емоційний тонус, але ж і втомлюється, хворіє...

Грунтовний аналіз зарубіжних і вітчизняних вокальних шкіл та їх теоретично-практичних постулатів не входить у завдання цієї статті. Наша мета – привернути увагу спеціалістів і знавців вокального мистецтва до двох основних напрямків педагогічного осмислення навчальної суті вокальної методики в процесі навчання та виховання голосу співака, а саме: творчого і раціонального.

Трактування методичних прийомів згідно з цими напрямками впливають з асоціативної природи співацького мистецтва і спираються як на емпіричну (чуттєву) основу впливу на формування вокальної техніки шляхом виховання конкретних відчуттів звучання голосу з багаторазовим повторенням (творчий напрям), так і логіко-теоретичну базу наукових знань, здатних активно і результативно розвивати голосовий апарат співаючого шляхом конкретизації навчальних завдань, пов'язаних з аналізом і керуванням ідеомоторною роботою голосотвірної системи (раціональний напрям).

Звісно, що кожна національна вокальна школа і традиції спеціальних музичних навчальних закладів опираються передусім на вже набуту і відпрацьовану систему методичних доробок. Усі вони тією чи іншою мірою тяжіють як до першого, так і до другого напрямку, не розділяючи особливо ні їхньої суті, ні ступеня творчого чи раціонального підходу.

На нашу думку, диференціювання навчальних завдань згідно з названими напрямками – це один крок до вдосконалення навчально-виховної системи розвитку голосу, який здатний забезпечити педагогам-вокалістам більш ефективну роботу над голосом з урахуванням психолого-фізіологічної основи нейромоторної суті звукоутворення. Власливий кожній людині неповторний індивідуальний спосіб мислення (репродуктивне, аналітичне, творче тощо) і музичного сприйняття стає в руках педагога-вокаліста ефективним важелем впливу на формування вокально-технічних навичок і музичної культури загалом.

Вивірена тисячоліттями практика співу викристалізувала творчу основу голосоведення як емпіричний досвід людства, збагачений розмаїттям виконавського та методичного розуміння глибини співацького процесу. Саме

емпірична основа вокальної творчості заклала фундамент навчально-виховної практики підготовки співаків і спеціалістів-вокалістів, яка згодом стала предметом теоретичних досліджень, наукових обґрунтувань у вокальній педагогіці. Накопичений чималий досвід уже детально опрацьований у працях педагогів-практиків та науковців К.Малиніної, М.Микиші, Д.Євтушенка, П.Голубєва, А.Вербова, О.Павлишевої, Д.Люша, М.Єгоричевої, Д.Огороднова, І.Назаренка, А.Менабені та багатьох інших.

Так творча робота і практичний досвід поступово набувають наукового підґрунтя і логіки закономірностей у системі навчально-виховного процесу підготовки співаків-виконавців та педагогів-вокалістів. Емоційно-чуттєва сфера співака знаходить своє підтвердження в експериментально-теоретичних дослідженнях, які, у свою чергу, накопичують конкретні знання і визначають раціональну основу творчого процесу (Л.Дмитрієв, В.Морозов, Г.Стулова, В.Ємельянов, В.Прокоп'єв, В.Юшманов, Ю.Юцевич, Р.Юссон та ін.). Численні прихильники як творчого, так і раціонального підходу до вокального навчання постійно дискутують щодо ефективності тих чи інших методичних прийомів у підготовці співаків, аргументуючи співацький процес то як “живий” музичний інструмент, що не піддається логіці “дресури”, то як чітко організовану діяльність центральної нервової системи і фізіолого-психологічний процес, що підлягає контролю та регламентації.

Тому формування т. зв. “нетрадиційного” підходу до проблем вокального розвитку спеціалістів-вокалістів у музичних вузах (і навіть у фоніатричних кабінетах) та відкриття експериментальних класів (чи кабінетів) із корекції голосової функції є новачиним поглядом на сучасну систему вокального навчання, спрямованим на подолання основних розбіжностей між творчою та раціональною логікою вокального виховання (В.Ємельянов, А.Кравченко, В.Прокоп'єв, Г.Стулова, Ю.Юцевич, В.Юшманов та ін.).

Термін “вокальна педагогіка” передусім характеризується як взаємодія двох сторін – тої, яка вчиться, і тої, яка вчить з метою певної зміни та вдосконалення в голосотворенні. Подібне трактування знаходимо в багатьох навчальних посібниках та методичних рекомендаціях із проблем вокальної педагогіки. В таке широке визначення вноситься все, що стосується і мовленнєвої сторони голосоведення, і роботи з хором, і роботи, пов'язаної з ліквідацією недоліків співу і мовлення та профілактики захворювань голосового апарату тощо.

У вокально-педагогічному впливі на голосовий апарат людини можуть застосовуватися будь-які засоби: від елементарних ідеомоторних дій, пов'язаних із керуванням системою відчуттів у співі (м'язових, акустичних, вібраційних, фонетичних тощо), до складних емоційно-образних навіювань, що за своєю суттю наближаються швидше до режисерської роботи, ніж до педагогічного впливу.

Це ж стосується і галузі фонопедії, офіційне визначення якої обов'язково передбачає корекцію голосотвірної системи людини, тобто психоневрологічну сторону роботи з голосовим апаратом. У фонопедичному розумінні впливу на голос вокальна робота – це процес, який відбувається в координаційно-тренувальній сфері і не передбачає будь-якого емоційного настроювання, спираючись на те, що у вокальному навчанні основну роль відіграють все-таки фонопедичні вправи [3].

Традиції вокальної педагогіки опираються на методи формування виконавського рівня співацького мистецтва, відшліфовані багатовіковими надбаннями в історико-культурному розвитку національних рис даного народу і утверджені через стилістичні епохи й напрями – бароко, класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, імпресіонізм, експресіонізм, модерн тощо. Таким чином, методи виховання голосу ґрунтуються на традиціях, пов'язаних із національно-мовними особливостями, а також історією і культурою різних народів у широкому розумінні, що в кінцевому результаті формує певний еталон звука й узагальнюється поняттям вокальної школи. Говорять і пишуть про італійську вокальну школу, німецьку, французьку, російську (хоча правильніше – українську) і навіть радянську. Проте у вокальному навчанні найважливішою стає не школа, а манера вокального виконавства, яку в теперішній час називають європейською академічною оперно-концертною манерою співу.

Еталоном європейського академічного співацького тону, як свідчить література, є певне середньоарифметичне узагальнене уявлення про співацький тон, яке сформоване на базі багаторазового прослуховування висококваліфікованих спеціалістів, майстрів вокалу. В це слухове уявлення входять тембр і динаміка. Свій еталон має кожен тип жіночих і чоловічих голосів і може бути диференційованим серед академічного стилю за стилями і епохами: бароко, веризм та ін. Еталон може стосуватися також і конкретного автора: “вердівський голос”, “моцартівський бас”, “вагнерівський голос” тощо [2; 3; 4; 7; 9].

У зв'язку з цим, охоплення цілісної структури співацького процесу з урахуванням усіх сторін діяльності голосотвірної системи виконавця (фізіологічної, акустичної, фонетичної, естетичної, емоційної та ін.) і складає найважливіше завдання щодо системно-методичного забезпечення навчального процесу загалом. Проте якщо у виконавському спрямуванні навчання співу вокальна педагогіка ґрунтується на яскравих і добре виражених вокальних здібностях співаючого, то в загальномузичній структурі (в умовах загальноосвітніх шкіл, різноманітних вокально-хорових колективів, дитячих музичних шкіл та шкіл мистецтв тощо) мова може йти лише про формування фізіологічно вірного та естетично грамотного звукоутворення, яким повинен володіти кожен співаючий, незалежно від музичних та вокальних даних. Стосовно дітей вокальна педагогіка притримується тої думки, що спів стимулює розвиток фізичних і творчих можливостей кожної дитини.

Сприйняття музичного образу, в т.ч. через спів, з погляду сучасної педагогіки розглядається в широкому розумінні його як специфічного виду духовно-практичної діяльності, що не обмежується перцептивним актом, а включає інтелектуальний рівень осягнення виражально-смыслового змісту вокальної музики. Сприйняття відбувається водночас і у формі відчуттів, і уявлення, і асоціативного мислення, тобто являє собою комплексну психічну діяльність, що має виняткове значення для формування “розумово-почуттєвої діяльності” (О.Г.Костюк) молодого аматора музики. У співі рівень протікання розумових процесів характеризується через сприйняття, вокально-слухові показники і відтворення (власне – процес співу), які відбуваються, насамперед, завдяки аналітичній і синтетичній діяльності. Сучасна вокальна педагогіка “тяжіє” до т. зв. “інтелектуального співу”, який характеризується чіткістю і вивіреністю методів та прийомів впливу на голос через усвідомлення ефективності конкретних завдань і рівень сформованості спеціального сприйняття-мислення вокальних процесів. Власне, формування інтелектуального підходу до процесу голосотворення, з добре розвиненим сприйняттям-мисленням (коли ідеомоторні відчуття співаючого стають свідомо керованими), стає найактуальнішою ланкою виховання голосу у сучасній вокальній педагогіці.

Згідно з дослідженнями Г.П.Стулової розвиток сприйняття-мислення засобами вокального мистецтва відбувається за схемою:

- сприйняття еталона співацького звучання;
- вокально-слухові уявлення цього еталона;
- відтворення голосом еталона звучання;
- оцінка і самооцінка якості відтвореного;
- усвідомлення його якісних характеристик;
- усвідомлення способу звукоутворення;
- повторне відтворення: репродуктивне або творче [8, с 24].

Щось схоже знаходимо і у В.Ємельянова. Послідовність вокально-розумових операцій, пов’язаних із засвоєнням вокально-технічних навичок, він обмежив такими основними ланками вокально-інтелектуальної діяльності:

- спів-спостереження;
- аналіз-уявлення почутого;
- пригадування-спів (імітація уявлення про еталон, імітація себе, або самоімітація).

Найбільш зреалізованим і цікавим системно-методичним підходом до вокального навчання вирізняється методика вокального педагога, співака і фониатра В.В.Ємельянова, фонопедичні методи розвитку голосу якого передбачають комплекс спеціальних вправ. Ці вправи передбачають **координаційно-тренувальну, естетичну та виконавську** сфери впливу на голосотворну систему співаючого і стосуються всього періоду становлення і розвитку голосу людини – від дитячого садка до консерваторії [3]. На його думку, чим точніше ці етапи розподіляються у свідомості педагога-вокаліста (вчителя

музики, керівника вокально-хорового колективу тощо), тим успішнішими будуть координаційні, тренувальні, естетичні і виконавські завдання, які обов'язково розв'язуються синхронно та комплексно. Продуманим має бути кожен методичний крок і кожна вправа.

Вчені та педагоги-практики доказують, що до дітей треба йти з готовими вокально-музичними іграми, не розраховуючи особливо на імпровізацію. Мистецтво імпровізації, на думку В.Ємельянова, може поступово розвинутися, але не на "голому" місці. А може і не розвинутися, бо це об'єктивна реальність самого педагога [3]. Більшість педагогів-музикантів схилиються до думки, що в роботі з підлітками та старшокласниками необхідно притримуватися одних і тих же форм руху чи поспівок, одних і тих же послідовностей голосних (приголосних, йотованих). Згадаймо у зв'язку з цим практику педагогів-вокалістів в Італії XVIII ст., які притримувалися цієї думки (Порпора, Панофка та ін.) і бездоганно готували співаків оперного рівня. Тому кожному педагогові необхідно знайти **свою систему** і дотримуватися її в роботі. Краще поганенька система, ніж щоденна талановита імпровізація (Г.Струве), бо імпровізація добра для дорослих професіоналів, оскільки вона стимулює їхню творчість, а для дітей імпровізація – це дуже цікаве і захоплююче дійство, але – ніякого руху вперед...

Як стверджує більшість спеціалістів у галузі вокального мистецтва, дітей необхідно навчати **дорослій манері академічного співу в жіночому варіанті** (і хлопчиків, і дівчаток – в домотаційний період). Ця манера повинна стати провідною, базовою, оскільки лише так можна розвивати різні варіанти звукоутворення. Критерієм у даному випадку виступає те, що будь-яке навчання **не повинно приносити шкоду духовному і фізичному здоров'ю дітей**. Відповідно до біоакустики і нейрофізіології співаючого оперний співак використовує раціонально всю голосотворну систему без шкоди для голосового апарату і на користь своєму здоров'ю.

Тому особливо важливою роботою на початковому етапі формування вокально-технічних навичок, у т.ч. і в процесі розвитку дитячого голосу, стає формування еталона звука, оскільки всіляке навчання і самонавчання починається із захоплення і наслідування.

Отже, з біоакустичної точки зору, академічна манера співу – це **максимальна задіяність захисних механізмів голосотворення в процесі фонації**. Коли виконавець співає виразно, зручно, то такий спів можна назвати акустично ефективним, що означає використання співаком звукових ресурсів енергетично економно і біологічно доцільно.

В.Ємельянов виділив такі критерії ефективності навчального процесу: акустична ефективність, енергетична економічність, біологічна доцільність. Біоакустична мета співацького процесу це: включення та розвиток захисних механізмів фонації. Якщо вчитель

сам не може продемонструвати перед учнем еталонний звук, то він повинен давати слухати відповідні записи виконання видатних співаків [3].

Сприйняття еталона відбувається двома шляхами: через вухо (зовнішній механізм) і внутрішнім слухом, що дає співаючому певний регульовальний зразок голосу. Таким регульовальним зразком свого голосу (який виникає як результат навчання) можна вважати уявлення про узагальнене сприйняття всіх сигналів зворотного зв'язку, які поступають під час співу комплексом спеціальних каналів. В.Ємельянов виділяє такі основні канали зворотного зв'язку:

- акустичний (пряма, відображена внутрішня і кісткова хвиля);*
- вібро-, баро-, пропріорецепція (комплекс вокально-тілесних відчуттів, які виникають при відображенні кісткових, черепних хвиль, тканин грудей, вібрації цих хвиль. У сукупності вони складають ідеомоторні відчуття);*
- випереджаюча голосотворна дія у свідомості співаючого.*

Все це разом складає нейромоторну діяльність у процесі голосоведення, яка, власне, і допомагає усвідомити і відчувити певний еталон співу. Еталон і регульовальний зв'язок співвідносяться між собою як об'єктивне і суб'єктивне. Тому найважливішим, хоч і найскладнішим, шляхом співвідношення їх є сприйняття еталонних співаків не тільки, і не стільки, слухом, скільки інтуїтивним сприйняттям, інтуїтивним пізнанням і досягненням моторної суті їх співу. Від розвиненості ідеомоторного сприйняття у початкуючого співака часто залежить все його майбутнє – якщо у нього домінує ідеомоторика при слуханні співу, то він матиме значно більше шансів вірно сформувати регульовальний зразок (або регульовальний образ), ніж при відсутності ідеомоторних відчуттів, тобто при наявності домінуючих тільки акустичних каналів сприйняття звуку.

Власне кажучи, вокальна термінологія "голове" і "грудне" резонування, "опора дихання", "опора звука" є, насправді, не що інше, як ідеомоторні відчуття. Тому важливо, насамперед, учитися правильно слухати спів, учитися співвідносити роботу нервово-м'язової системи співаючого з так званним відчуттям звукового "комфарту" (або відсутності його) [2; 3; 5].

Згідно з цим вокальний слух можна визначити як складну навичку комплексного аналізу явищ голосотворення. Вокальний слух містить у собі і аналіз слухового сприйняття, і ідеомоторний аналіз рухових процесів, що породжують голос, із передбачуванням супутніх цим руховим процесам конкретних відчуттів.

Як відомо, вокальний слух відрізняється від звичайного тим, що при слуханні здійснюється аналіз явищ голосотворення за критеріями академічного еталона і одночасно інтуїтивно сприймається увесь комплекс нервово-м'язових рухів голосового апарату, де народжується звук. Більше того, ідеомоторне "бачення" рухів тут же породжує передбачення про можливі супутні явища резонування і опори звука. Вокальний слух виробляється на базі власного співацького досвіду, тривалого слухання інших співаків, спілкування з вокалістами і вокальними педагогами [9; 10].

Вокальний слух можна визначити ще і як інтуїтивне цілісне сприйняття загального фізіологічного комфорту (чи дискомфорту) співаючого за критеріями біологічної доцільності, енергетичної економічності та акустичної ефективності.

Такий підхід дає можливість розглядати проблему ансамблю у співі в аспекті ідеомоторики. Переважно хормейстери чи керівники вокального ансамблю, добиваючись злагодженості співу, постійно апелюють до слуху. Насправді, проблема ансамблю – в ідентичності голосотворних рухів співаючих, ідентичності на всіх рівнях співацького процесу. Високий рівень вокалу досягається і “по горизонталі”, і “по вертикалі” – все залежить від індивідуальних особливостей співаючих, а також від підготовленості самого педагога чи керівника, який би володів відповідною методикою розвитку вокально-слухово-моторного сприйняття співацького процесу.

Для оволодіння методикою повноцінного розвитку голосу педагог-вокаліст чи хормейстер орієнтується на конкретні показники співацького голосотворення. Передусім – це певний комплекс ознак, які відрізняють академічний спів від звичайного, що використовується у побутовому мовленні. Розвиток, формування, вироблення чи просто поява у співаючого повного комплексу показників – мета навчання співу. Таму навчання співу за своєю суттю є **координаційно-тренувальний процес**, який має свої етапи [4].

Необхідною і достатньою умовою перших кроків наближення до академічного співацького тону є наявність чотирьох показників:

1. Доцільне використання режимів роботи гортані (регистрів, за В.Ємельяновим).
2. Голосотворний (фонаційний) видих, який багаторазово перевищує за тривалістю і інтенсивністю мовленнєвий і побутово-життєзабезпечуючий.
3. Співацьке вібрато і довільне керівництво його параметрами: частотою і амплітудою.

4. Специфічна співацька акустика ротогортанних порожнин, специфічна артикуляція, яка б суттєво відрізнялася від мовленнєвої.

Звичайно, кожен показник опирається на значний обсяг наукової інформації, тому така стислість викладу є децю умовною. Поява у співаючого кожного з цих показників значно полегшує фонацію (спів), а загалом – дає відчуття фізіологічного комфорту.

Відбір доцільних прийомів розвитку названих показників, на основі яких будуються вокальні вправи, поспівки і навчальний матеріал, ґрунтується на таких критеріях:

- точність опису прийому (вправи);
- однозначність розуміння поставленого завдання, вимоги;
- безумовне виконання (виконуваність);
- миттєва результативність;
- незалежність ефективності від рівня обдарування і підготовленості учня;
- елементарність операцій;
- мінімальна поступальність руху програми;
- контроль візуальний, тактильний, якісні характеристики звука;
- тренувальна дозованість [4].

Слід зауважити, що під миттєвою результативністю мається на увазі не чудотворна поява співацького голосу, а той результат, який передбачається самим прийомом пошукового режиму гортані, необхідна на даному етапі активність видиху, точні та чіткі зміни ротогортанного рупору тощо.

Варто нагадати, що за концепцією відомого фізіолога П.І.Анохіна цілеспрямована свідомо керована людська діяльність фактично є функціональною системою програмування – своєрідною моделлю майбутнього результату дії, сформованої в центральній нервовій системі людини (“акцептор результату

дії”). Згідно з цією теорією спрямована діяльність організму можлива тому, що постійно відбувається порівняння реальної діяльності з акцептором результату дії – “бачу ціль – пройду крізь стіну” [1]. Цей принцип постійного порівняння результатів дії з певними передбачуваними показниками, “еталоном”, закладено в основу побудови логічних завдань у навчальному процесі та формування мотиваційно-ціннісних орієнтацій спеціаліста.

У науковій літературі вокальне виховання розглядається як багаторівнева структура, яка забезпечується сукупністю фізичного, біологічного, психологічного, соціального та естетичного аспектів (за Г.П.Стуловою). У взаємозв’язку вони утворюють цілісну систему педагогічного впливу на формування засобами вокального мистецтва духовних якостей молодого покоління, причому кожен із них реалізує певний обсяг навчально-виховного впливу через функціональні можливості голосу на властивому йому рівні інформації (теоретичному чи практичному). Так, фізичний аспект реалізується через акустичні властивості голосу як показника якості звучання; біологічний – через фізіологічні механізми звуковедення, тобто функціональну злагодженість роботи голосового апарату; психологічний – через усвідомлення процесу сприйняття і відтворення звука в контексті закономірностей функціонування людської психіки; соціальний – через розвиток суспільно-політичної свідомості, розуміння місця вокального мистецтва в конкретних соціальних умовах та його ролі в історичному прогресі суспільства; естетичний – через формування високого естетичного смаку у процесі спілкування з вокальним мистецтвом та естетичних ідеалів як ціннісних компонентів відображення дійсності. Сукупність аспектів вокального навчання стає, таким чином, складовою не тільки професійної підготовки співаків-виконавців, а й системи масового виховання підростаючого покоління [8].

1. Анохин П.И. Очерки по физиологии функциональных систем. – М.: Медицина, 1975.
2. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – Санкт-Петербург, 2000.
3. Емельянов В. Развитие голоса. Координация и тренинг. – Санкт-Петербург, 1997.
4. Емельянов В.В. Фонопедические упражнения для стимуляции голосового аппарата, профилактики и устранения расстройств певческого голосообразования в процессе формирования певческих навыков: Методическая разработка. – Кировоград, 1988.
5. Кравченко А. Секреты бельканто. – Симферополь, 1993.
6. Стасько Г.С. Вокальна підготовка майбутнього вчителя музики як основа вдосконалення педагогічної майстерності / Автореф. дис ... канд. пед. наук. – К., 1995.
7. Стахевич А.Г. Вокальное искусство Западной Европы. Творчество, исполнительство, педагогика: Исследование. – К.: НМАУ, 1997.
8. Стулова Г.П. Дидактические основы обучения пению. – М., 1988.
9. Юссон Р. Певческий голос. – М.: Музыка, 1974.
10. Юцевич Ю.С. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу: Навчально-методичний посібник. – К., 1998.

11. Юшманов В.И. Вокальная техника и ее парадоксы. – Санкт-Петербург, 2001.
12. Прокопьев В.Н. Как стать певцом и сделать карьеру. – Санкт-Петербург, 2000.
13. Рудницька О.П. Українське мистецтво у полікультурному просторі: Навчальний посібник. – К., 2000.
14. Чарели Э.М. Тайны нашего голоса. – М., 1992.

Halyna Stasko

CREATIVE AND RATIONAL ASPECTS IN VOCAL TRAINING OF MUSIC – AESTHETIC
PROFILE SPECIALISTS

The author of this article points out two aspects in singing training: creative and rational. These two aspects in complex actively assist the voice progress. The creative aspect helps to develop emotional senses of the singer. At is based on the sensitive base of sound creation and assosiative comprehension of the student.

The rational aspect develops the analitical thinking while singing process and provides the volume of the theoretical knowledge to out line the educational datas and regulative the voice training.

Романа Дудик

**ПРОБЛЕМА СЦЕНІЧНОГО САМОПОЧУТТЯ
ДИРИГЕНТА-ВИКОНАВЦЯ**

На сучасному етапі особливої гостроти та актуальності набуває теоретичне і практичне вивчення та осмислення диригентського виконавства як результату творчої взаємодії диригента й хорового колективу. Зокрема, постає проблема виховання сценічного самопочуття диригента-виконавця.

Метою вивчення широкого кола питань із хорового виконавства як взаємодії диригента та хору є потреба в дослідженні однієї з важливих сторін диригентського мистецтва – формування професійних навичок акторської майстерності в процесі керування хоровим колективом.

Основними завданнями пропонованого дослідження є: теоретично обґрунтувати питання виховання сценічного самопочуття; з'ясувати причини виникнення сценічного хвилювання; виявити педагогічні умови ефективного формування виконавського сценічного почуття.

Формування диригента-виконавця, його професіонального мислення і навичок виконавської майстерності відбувається в процесі нагромадження та вдосконалення педагогічного досвіду. Виконавські здібності музиканта становлять складний комплекс різних елементів музично-творчого, музично-аналітичного, загальнопедагогічного та психологічного характеру. Майстерність диригентів-професіоналів – це результат багаторічної наполегливої праці, пошуків, перевірки та утвердження в практиці найдосконаліших методів навчання, в яких індивідуальні знахідки природно вживаються із загальними принципами.